

Fictie en werkelijkheid in *Le rayon vert*

Ik praat, dus ik besta

Peter Kravanja

Literaire of filmische protagonisten die al interpreterend door hun (fictionele) leven gaan, trekken al gauw mijn aandacht. Zo tracht de Proustiaanse verteller de onuitgesproken beweegredenen van zijn kennissen of van zijn geliefde Albertine te achterhalen.

Genuanceerde bespiegelingen leiden weliswaar tot een overdaad aan mogelijke verklaringen, maar zelden tot een eenduidig houvast. Het op die manier beschreven bestaan is gefragmenteerd en kaleidoscopisch. Uit deze persoonlijke analyses ontstaan uiteindelijk markante stellingen over liefde, dood, kunst, en talloze andere pertinente onderwerpen.

Delphine uit *Le rayon vert* (Eric Rohmer, 1986, winnaar van de Gouden Leeuw op het Festival van Venetië in hetzelfde jaar) is daarentegen vooral met zichzelf bezig. In de eerste opname van deze film krijgt deze jonge vrouw telefoon van een vriendin, met wie ze twee weken later op vakantie zou gaan. De dame aan de andere kant van de lijn – die de film overigens te zien noch te horen geeft, waardoor van meet af aan uitsluitend Delphines standpunt wordt ingenomen – heeft echter kennis gemaakt, en ze kiest ervoor om alleen met haar geliefde te reizen. Dit tot grote frustratie van Delphine, die er erg naar uitkeek om Parijs te verlaten voor een strandvakantie. Alleen op reis gaan, zoals een andere vriendin suggereert, vindt Delphine maar niks, want alleen... is maar alleen. De verwickelingen die zich tijdens de rest van de film ontplooiën, vloeien aldus voort uit het doel dat een externe omstandigheid in het begin van het verhaal aan Delphine oplegt: ze zoekt iemand, of ze wordt verplicht op zoek te gaan naar iemand, met wie het klikt, liefst zelfs een nieuwe levenspartner, om samen van de vakantie te genieten.

Le rayon vert is de kroniek van een zomer – tussentitels informeren over de datum – die Delphine besteedt aan het voeren van gesprekken met diverse familieleden, Parijse vriendinnen of nieuwe kennissen die ze in de badsteden Cherbourg en Biarritz ontmoet. Haar gesprekspartners geven overvloedig goedbedoelde raad om de neerslachtige *parisienne* op te monteren. Delphine reageert keer op keer defensief en ze tracht haar individualiteit te verdedigen, ook al heeft ze geen hoge dunk van zichzelf en haalt ze zichzelf naar beneden.

'The thing is like this, it is all the question of identity. It is all a question of the outside being outside and the inside being inside.' (Gertrude Stein, "Everybody's Autobiography")

De dialogen vervullen dus een centrale rol in deze film, al is er geen sprake van logocentrisme (1): de beelden en het geluid zijn tegelijkertijd opgenomen (*direct sound*), zodat de stemmen deel uitmaken van een geheel dat ook het omgevingslawaai bevat. De personages hanteren een informeel taalregister en hun gesprekken komen vaak zo fris en levendig over dat ze geïmproviseerd lijken. De filmische weergave ervan ondersteunt overigens deze hypothese. De camera registreert de (zittende of rechtstaande, maar overwegend onbeweeglijke) mensen van op een zekere afstand. Het kader beweegt amper. De scènes beginnen *in medias res* en eindigen vaak abrupt. Binnen een scène is er nauwelijks decoupage, zo zijn er bijv. geen close-ups. Deze filmesthetische keuzes roepen vanzelfsprekend de standpunten van André Bazin of Siegfried Kracauer op. Volgens deze filmtheoretici heeft cinema als roeping het openbaren van de werkelijkheid (2). *Le rayon vert* plaatst de kijker als het ware in de rol van een onzichtbare getuige van een sociologisch experiment, een *tranche de vie* die op de ene overigens een verkwikkend effect heeft, terwijl ze de andere mateloos irriteert.

Le rayon vert is een film over mensen die bestaan omdat ze met elkaar praten. Zowat de enige (non-verbale) handelingen die we Delphine zien uitvoeren, zijn de volgende: ze verplaatst zich, een enkele keer met de trein maar meestal te voet, en ze huult in contact met indringende natuurverschijnselen,

alleen of op het einde van de film in gezelschap van de man die ze pas ontmoet heeft.

De spanning tussen contemplatie en actie is zo oud als de Griekse filosofie. Dient de mens een louter conceptuele relatie met gebeurtenissen, objecten en andere personen aan te gaan, waarbij verwondering en speculatie centraal staan? Of is integendeel (weliswaar doordacht) handelen aangewezen dat overwegend op het gevoel en de ervaring berust? Zoals Ray Carney op overtuigende wijze heeft geanalyseerd, bieden de films van Alfred Hitchcock en die van John Cassavetes op dit vlak twee diametraal tegengestelde levensfilosofieën aan (3). *Le rayon vert* toont een houding die ergens tussen deze polen in te situeren valt. Dat brengt mij terug bij de problematiek omtrent interpretatie waar ik in het begin van dit essay al naar verwezen heb.

Interpretatie is een mentale handeling. Het denken voegt een betekenislaag toe aan de werkelijkheid die via onze zintuigen waargenomen wordt. De sensorische realiteit is wat ze is, maar soms ook meer: een concept of een betekenis. Hierbij stelt zich uiteraard meteen de vraag waar die betekenis vandaan komt, m.a.w. in welk ruimer kader de interpretatie verankerd wordt. De film van Eric Rohmer speelt twee mogelijkheden tegen elkaar uit, die allebei in de titel vervat zitten. De groene straal is immers enerzijds een natuurlijk fenomeen, waarvoor de fysica een wetenschappelijke verklaring levert: onder bepaalde meteorologische omstandigheden (een droge, wolkenvrije atmosfeer) kunnen op het allerlaatste moment van de zonsondergang groene lichtflitsen waargenomen worden. Anderzijds is "Le rayon vert" de titel van een in 1882 gepubliceerde roman van Jules Verne, waarin twee protagonisten de groene straal proberen te observeren. Uiteindelijk besteden ze echter minder aandacht aan de horizon dan aan signalen van liefde die ze graag in elkaars ogen zouden ontdekken. Wetenschap versus literatuur, of verlichting versus romantiek. Ongeveer halverwege de film vangt Delphine toevallig een gedachtewisseling op tussen vier dames en een heer, die beide aspecten van de groene straal bespreken. Groen is op dat moment voor Delphine geen willekeurige kleur uit het spectrum meer. Deze kleur trekt haar aandacht, alsof ze haar iets te vertellen heeft. Tijdens haar wandelingen heeft ze immers twee keer een speelkaart met een groene rug gevonden: eerst in Parijs een schoppenvrouw en later in Biarritz een hartenboer. En wanneer ze zich in het begin van de film op weg naar enkele vriendinnen begeeft, met wie ze o.m. haar horoscoop zal overlopen, ziet ze een groene affiche hangen met informatie over een



Vincent Gauthier en Marie Rivière

alternatieve therapie die zou toelaten 'het contact met zichzelf en met anderen te herontdekken'. Groen lijkt de sleutel te zijn tot een interpretatief kader dat op subjectieve wijze betekenis geeft aan Delphines leven. De film benadrukt deze sleutelmomenten door telkens een extradiëgetisch vioolthema te laten weerklinken. Zo wordt het realisme kortstondig onderbroken door er een vormelijk element aan toe te voegen. En de kijker wordt deelgenoot gemaakt van *fictie die de werkelijkheid binnensijpelt*.

Delphine loopt de vijf Jules Verne-liefhebbers achtereenvolgens voorbij. Wanneer ze het woord 'groen' opvangt, draait ze haar hoofd echter even om, gaat ze onopgemerkt in de buurt zitten en volgt ze discreet de rest van het gesprek. Op het einde hiervan suggereert een van de dames zelfs dat volgens de beroemde auteur een persoon die de lichtflits observeert op dat ogenblik in staat is om zowel zijn of haar eigen emoties als die van andere mensen te doorgronden. Welke impact deze suggestie op Delphine heeft, laat de film in het midden, maar de scène besluit met een opname van het gezicht van de jonge vrouw, waardoor de voorafgaande informatie als het ware teruggekoppeld wordt aan de intuïtie van de protagoniste.

De kleur groen zal Delphine in de rest van de film niet meer loslaten, met of zonder vioolmuziek. Nadat ze zich andermaal ongelukkig voelt in het gezelschap van enkele oppervlakkige kennissen, besluit ze hals over kop Biarritz te verlaten. Lezend wacht ze in de stationshal op de volgende trein naar Parijs. Ze trekt de aandacht van een man, die een gesprek met haar begint. De muur die de volledige achtergrond in beslag neemt, is – toeval of niet? – groen geschilderd. Aanvankelijk reageert Delphine met de gebruikelijke negativiteit op persoonlijke vragen. Haar gesprekspartner antwoordt opbeurend, maar deze keer gaat Delphine echter geen verdere discussie aan. Ziehier enkele flarden uit hun conversatie:

"Je suis idiote." "Je ne crois pas."

"Je suis secrétaire. Ce n'est pas très intéressant." "Pourquoi?"

De tegenwerpingen blijven onbeantwoord. Delphine zwijgt. Misschien berust ze in de gedachte dat haar vakantie (en de gelegenheid om verliefd te worden) definitief om zeep is: ze staat immers op het punt om voor de derde keer een verblijf te onderbreken en naar Parijs terug te keren. Haar nieuwe kennis stelt voor dat ze haar vertrek met enkele uren uitstelt om samen een bezoek te brengen aan Saint Jean de Luz, een badstad in de omgeving van Biarritz. De jonge vrouw zegt toe.



Enkele opnames later zitten ze buiten iets te drinken aan een grote ronde tafel die groen van kleur is. Net zoals bij de stationsmuur lijkt Delphine het groen niet op te merken, en ook de violen zwijgen. Als kijker die een zekere sympathie voelt voor de lotgevallen van de protagoniste, glimlach ik bij het besef dat ik de keuze heb om de aanwezigheid van die bepaalde kleur als een contingentie of als een noodzakelijk teken te beschouwen, al is dit inzicht op zichzelf uiteraard al een interpretatie. Het gesprek snijdt al gauw het thema verliefdheid aan, en de vraag wordt gesteld hoe Delphine met het andere geslacht omgaat. Uiteindelijk vat ze haar levenshouding samen op een manier die weer de denkbeelden van de romantiek oproept: *“Il vaut mieux attendre quelque chose que la réalité gâche les espoirs.”*

Even later wordt haar aandacht getrokken door een winkel waarvan de naam, ‘Le rayon vert’, op een breed paneel is aangebracht. De jonge vrouw geeft blijk van intense emoties. Haar gezelschap vraagt wat er aan de hand is. Delphine weigert uitleg te geven, maar ze stelt voor om op een nabijgelegen klif samen naar de ondergaande zon te kijken.

In de volgende en tevens laatste opname van de film zitten ze daar naast elkaar op een bank. De man vraagt of ze zin heeft om samen enkele dagen in de buurt van Bayonne door te brengen. Delphine reageert aanvankelijk ontstemd. Op haar heftige ‘waarom’-vraag krijgt ze een subjectief antwoord: *“Parce que j’ai envie, tout simplement.”* Ontwapend vraagt ze om een beetje bedenktijd. Even geduld, de ondergaande zon gaat immers voor. Haar gezelschap vraagt wat er zo bijzonder is aan de zon die ondergaat. Delphine stamelt enkele woorden over een roman van Jules Verne en dat wie de groene straal aanschouwt, in staat is om iets te kennen. Meer laat ze niet los, en ze houdt haar interpretatieve kader dus grotendeels voor zichzelf. Geconcentreerd staart ze naar de einder, en ze begint zelfs te huilen, al vermant ze zich meteen. *“Il faudrait pas que je pleure.”* De man tracht haar te troosten. En ja hoor, als een *deus ex machina* – een in de films van Eric Rohmer overigens veelvoorkomende ontkenning – openbaart de werkelijkheid zich, speciaal voor Delphine, in een hoogstpersoonlijk mirakel.

Voetnoten

- (1) Deze term verwijst naar het centraal stellen van het menselijke (geschreven of gesproken) discours. In de filmgeschiedenis is de klassieke Hollywood-cinema een belangrijke exponent van deze houding: de menselijke dialogen zijn er immers steeds zeer duidelijk verstaanbaar, alsof de niet-menselijke aanwezigheid op aarde zich tijdens de gesprekken met opzet voldoende stil houdt. Dit filmesthetische uitgangspunt, en het ermee samenhangende wereldbeeld, staan in scherpe tegenstelling tot de manier waarop de films van Jacques Tati of Jean-Luc Godard met geluid omgaan. In de films van Tati krijgen de geluiden van menselijke en niet-menselijke oorsprong (dialogoog versus lawaai) een gelijkwaardige behandeling, terwijl in het werk van Godard achtergrondlawaai (bijv. een langsrijdende vrachtwagen) de dialoog soms overstemt en onverstaanbaar maakt.
- (2) Siegfried Kracauer en André Bazin waren belangrijke voorvechters van filmisch realisme. Volgens Bazin (1918-1958) zijn fotografie, en dus ook cinema, objectieve media, die bijgevolg een bijzondere band met de werkelijkheid hebben, namelijk de verplichting om de werkelijkheid te registreren (op te slaan, zoals een document in een archief) zonder te interpreteren of kritiek te uiten. André Bazin was er daarenboven rotsvast van overtuigd dat de filmcamera, door de wereld fotografisch te registreren, hulde bracht aan het mirakel en de schoonheid van Gods schepping. Als filmcriticus gaf hij de voorkeur aan cineasten die het mysterie van de schepping respecteerden, en die een spirituele houding ten aanzien van de werkelijkheid hanteerden. Montage beschouwde hij als een arrogante houding, want God mocht als enige betekenis aan het universum geven, terwijl de dynamische juxtapositie van opnames de kijker langs een vooraf bepaald aandachtspad stuurde, met als doel het construeren van een kunstmatige realiteit.
- (3) Mits enige vereenvoudiging kunnen we beknopt stellen dat de films van Alfred Hitchcock bol staan van narratieve situaties waarin de relaties tussen personages letterlijk in het leven worden gekeken, cf. het overdadige gebruik van *shot/reverse shot*. Op die manier primeert een visionaire, afstandelijke, immobiele omgang met andere personen, waarbij de mogelijkheid tot sociaal of fysiek contact wordt opgeofferd om verbeelding en intellectuele analyse des te ongedwongener hun gang te laten gang. De personages uit de films die John Cassavetes als onafhankelijk cineast realiseerde, gooien zich daarentegen in de branding van het leven. Ze durven het aan om een deel van de controle over hun kwetsbare persoonlijkheden in de hand van anderen te leggen. Hun identiteiten zijn relationeel en wisselend. Ook zijn hun waarheden geen conceptuele verhelderingen die voor eeuwig en altijd in marmer gebeiteld mogen worden, maar wel voorlopige, oppervlakkige inzichten ontstaan uit handelingen en direct contact in beweging.

Bibliografie

- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Parijs: Éditions du Cerf, 1975.
- Carney, Ray. *The Films of John Cassavetes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1960.
- Leigh, Jacob. *Reading Rohmer*. In: John Gibbs en Douglas Pye (red.). *Close-Up 02*. Londen: Wallflower Press, 2007.
- Tester, Keith. *Eric Rohmer: Film as Theology*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.